

## El mundo lapidado

Por Raúl Serrano Sánchez

Revista *Eskeletra* (Quito) 10 (junio 2004): 39 – 41.

En los textos que integran el poemario *Cánticos para Oriana*<sup>1</sup> de Raúl Vallejo (Manta, 1959),<sup>2</sup> la escritura es una sumatoria de sentidos y ciframientos cuyo origen es el cuerpo amado y la imposibilidad de que el olvido (terreno en el que se afianzan otras formas de la “realidad y el deseo”) sea una muerte o adiós total.

No se trata de un hallazgo, sino de un deslumbramiento que enceguece; tampoco de la certeza o el resultado de una búsqueda, regocijo de haber dado —en el tortuoso camino— con el río infernal del placer que hace posible la fijación de lo que la memoria, negadora de todo anclaje con lo vivido, puede convertir en un *cántico* que es celebración, monólogo alucinante de quien sólo quiere, en la encrucijada de la escritura, dejar la huella, el ideograma de una resurrección que se construye como un espejo en medio de la dislocación de las teorías del amor y de una de sus posibles caras: la soledad de uno y de todos:

La soledad esencial de la mujer que espero  
se mezcla con el vacío que llevo adentro. (p. 41).

### Orden del canto

Este *Cántico* se ordena en una unidad, poco frecuente en nuestra tradición, de la que sus partes tienen la plasticidad y la autonomía necesaria para mutar y desplazarse sin ocasionar vacíos en el engranaje central.

Unidad aparente que busca legitimar lo que la irracionalidad de la experiencia, trasuntada en escritura, desdice: hay un sutil juego en la sintaxis de los ejes temáticos; lúdica que se inicia con el “Pórtico”. Aquí como en la Esfinge mítica, el sujeto lírico (¿otra peregrinación de Amadís de Gaula?) lanza una pregunta a los cuatro vientos y a todos los lectores hipotéticos: ¿Dónde yace Oriana?, ¿hay una o más Orianas?

La respuesta probable es parte del artificio con el cual toda constatación de esa figura con nombre ambiguo, integra el inicio de este viaje por la Ítaca de un Ulises metamorfoseado en Constantino, y de una Oriana que se traduce en cuerpo, isla deseada y deseante que fluye y se evapora; geografía soñada por la que ese viajero (y el lector) se adentran dispuestos en más de una ocasión a perder toda inocencia. Pero a la vez, a

---

<sup>1</sup> Raúl Vallejo, *Cánticos para Oriana*, Quito, Editorial Planeta del Ecuador, S. A., 2003.

<sup>2</sup> Este *Cántico* constituye la primera excursión de Vallejo en la poesía, quien además es autor de una importante obra narrativa que, en cuento incluye los títulos: *Máscaras para un concierto* (1986); *Solo de palabras* (1988); *Fiesta de solitarios* (1992, Premio 70 Años de Diario *El Universo*, Guayaquil, 1991, y Premio Joaquín Gallegos Lara, Quito, 1992), y *Huellas de amor eterno* (2002, Premio Nacional de Literatura Aurelio Espinosa Pólit). En novela ha publicado: *Acoso textual* (1999, Premio Joaquín Gallegos Lara) y *El alma en los labios* (2003).

renunciar a antiguos y escamoteadores miedos, quizás, siempre presentes en quien antes que confrontar lo que el animal del deseo engendra (son los riesgos del placer), prefiere optar por el pretexto de la postergación y la espera resignada:

He construido mi febril existencia  
con adioses crepitando siempre  
he saldado mis cuentas con divinidades  
que me condenan al tormento de aguardar. (p. 26).

La palabra de Constantino en la segunda sección del libro, reinventa las formas de la balada clásica; voz autónoma de un trovador que diseña el escenario donde se agitan (no solo el drama de los cuerpos), también los personajes que antes que actuar lo que fijan y marcan —diálogo inconcluso— no de los amantes que copulan en medio de la fiesta y la realidad supuesta de los deseos, se trata de un diálogo que el deseo realiza en tanto y en cuanto es evocado o cabalga en las arenas de la memoria que los cuerpos articulan para romper, torturar, lo que de fugaz tiene, obviando el olvido, la explosión erótica como iluminación, continuidad de una presencia que solo puede pervivir si se la mira como tiempo diluido; agua quemada que baja por los intersticios que el fragor de los cuerpos —es su cruce sagrado de palabras— trastoca en reescritura a la que el amante (relator) vuelve no porque sea la forma cabal del recuerdo, sino por ser la forma exacta de una despedida que, como todas las despedidas, siempre deja cabos por atar. Oriana lo dice:

Soy un adiós continuo conjugado  
con la desmemoria del que se queda. (p. 24).

¿Quién ha partido? La amada es presente en la medida en que es desafío, descrédito de todo lo que pueda significar evidente. La evidencia de su palabra, el restallar de su piel (esta es una Oriana dorada y adorada en el trópico), es esa “desmemoria”; negación de ser explicada, pues sucede que, lo sabe Constantino como Oriana, la única manera que el deseo pueda preservar a las criaturas que engendra es arribando a la realización del amor. Pero los amantes, aunque no renuncien a él, prefieren habitar su equívoco; hundirse en las trampas que la carne les tiende y que “el erizado camino del deseo” (p. 43), horizonte que no deja de ser recorrido e de invocado, los lava de toda culpa.

El deseo es un puente que no solo les permite desplazarse hacia los territorios donde todo lo que el reino de la imaginación funda sin restricciones; también los mantiene con los sentidos alertas, dispuestos a no ser víctimas de la institucionalidad (corrosión) de las pasiones, de las que al saberse fantasmas, lejos de la osamenta de la mortalidad, se saben dentro de esa mecánica incesante, deleitosa, eternidad de gozos que los ubica en la dimensión donde los amantes, los cuerpos que no claudican en sus promesas, quizá porque siempre quieren saberse contaminados, irradiados de aquello que las formas agotadas de la realidad que el amor convencional provee, termina por fulminarlos. El suyo es un amor ilegal, de resistencias, que el deseo ha consolidado, porque como anota Paz: “Entre deseo y realidad hay un punto de intersección: el amor. El deseo es más vasto que el amor pero el deseo de amor es el más poderoso de los deseos.”<sup>3</sup> Por tanto ese otro, “poderoso” deseo ha vuelto a este amor duro hueso de roer, incluso, por el olvido:

---

<sup>3</sup> Octavio Paz, *Cuadrivio*, Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 131.

Yo no pretendo más eternidad  
que ser la lumbre de tu espíritu inflamado  
y un rostro incandescente en tu mirada. (p. 34).

### De otra referencialidad

En esta “Balada de Oriana y Constantino” (pp. 19-37)), la voz de la mujer adquiere una tonalidad que le da un matiz que supera la mera referencialidad de la mujer cantada o reflejada en canto.

Se trata de la voz de quien a más de responder interroga, y al interrogar desvela las desnudeces de un cuerpo que habla de imposibles; rupturas que hacen que la idea o los teoremas del amor se vean subvertidos, se resquebrajen; porque sucede que la amada se complace y complace al amado en tanto el agua de la memoria se metamorfosea en un velo que los oculta, los libra de toda aprehensión, de toda captura que las apropiaciones (la imposición de los sentidos burgueses de propiedad) terminara por sabotear la libertad que en los amantes —al menos en esta Oriana y Constantino— es el último reducto desde el que los mortales aún resisten a una edad que nunca es la otra ni la del otro, sino la de un nosotros. Resistencia que evita, en todo caso, la legitimación de poderes que no sean o que no correspondan a lo que los cuerpos, en esa igualdad de guerra y confrontación, puedan otorgar. El mejor terreno para que lo hagan es el de la desmemoria; lugar que todos sabemos no existe, pero por igual nos divide, y al que algunos llaman olvido. Oriana lo anota:

En intento enajenado para derrotar al olvido,  
anhelo ferviente tu semilla impregnada en mí. (p. 34).

¿Cuerpos que dialogan entre sí? No, cuerpos que dialogan consigo mismo; monólogo de quienes al desconocerse advierten y avizoran la presencia de unos testigos, los otros, que rastrean unas huellas que saben son las claves de su propio disfraz. Tanto Constantino como Oriana han remontado un tiempo, de ahí el uso de formas, e incluso la tonalidad clásica que emplea Raúl Vallejo, que en ningún momento lo llevan a reproducir gratuitamente moldes arcaicos, sino a resucitarlos y ponerlos al servicio de una estrategia escrituraria con la que sus personajes poemáticos (máscaras que no quieren reconocerse en ninguna otra verdad que no sea la fugacidad de lo refundado por la palabra), y cuyo tiempo no es el mito del que surgen, sino el tiempo de lo que el delirio del deseo, la ética y la visión de los cuerpos imponen como parte, constatación de un presente que al concluir la lectura de la “Balada”, ya es pasado; pero de inmediato asistimos a una temporalidad que anula las ruinas, las cenizas que son el vestigio de lo que los hombres y mujeres creyeron habitar al haber considerado al reloj (objeto desquiciante) como parte de una mecánica civilizadora (tiempo del que los amantes, en las ciudades extinguidas como en las postmodernas poco o nada quieren saber). No porque el suyo sea un fluir temporal donde ayer y hoy –pasado y presente- se abracen; tradición y ruptura<sup>4</sup> se fusionen para hacer de una “Balada” el cántico que celebra la

---

<sup>4</sup> Jorge Aguilar Mora, en el prólogo, anota al respecto: “*Cánticos para Oriana* es un experimento poético integral porque es una construcción poética orgánica: no es sólo la reconstrucción e inversión de muchos mitos, no es sólo la indagación de las pulsiones más básicas del amor y la muerte, es también la creación de un mundo único, propio, exclusivo del poeta, y entregado profundamente a la experiencia del lector.” p. 11

liturgia secreta de dos cuerpos, espectros que son la totalidad de quien y quienes a pesar de todo lo inventado —no solo por el deseo, también por la palabra deseante— no pueden superar esas “cicatrices en la piel desgarrada del solo” (p. 35).

### Ciudad quemada

En la sección “Ciudad de ausencia” (pp. 85-90), el cuerpo de la amada vuelve a ser epicentro del poema, como lo es en los modernistas hispanoamericanos; refundación geográfica en la que la urbe alucinante, sus laberintos, sus trampas y revelaciones, son parte del cuerpo evocado, pero también de un deseo indomable que se reactiva en tanto la máquina del no-olvido lo echa a volar:

Una ciudad extraña te rodea  
y existe porque tú yaces en ella. (p. 87).

La ciudad es la frontera de la amada, su historia y su ceniza. En los cuatro textos de esta sección, tanto el ritmo como el tono y la rima, son parte de una escritura muy apegada a la poesía clásica, que Vallejo convierte en voz, eco, caja acústica, de una modernidad (¿postmodernidad?) que se reactualiza no solo por lo que cifra, sino porque no da cuenta del infierno mecánico de la urbe hipermoderna, tal como la configuraron los poetas de la vanguardia histórica (me refiero a los latinoamericanos V. Huidobro, C. Vallejo y el Neruda de la primera *Residencia en la tierra*, así como el ecuatoriano Gonzalo Escudero). Para no reincidir en esos ecos, Raúl Vallejo antepone y fija una escritura sospechosamente “antigua”, la de la tradición, que es la escritura de la ciudad atemporal, la que hace de los desastres de la modernidad-post o del progreso un apocalipsis que es síntesis y metáfora de la ciudad de Dios y del diablo: la urbe de las sombras, la de la sangre que tiñe los sueños de hombres y mujeres; cuerpos que en el desencuentro pactan y atan lo que el imán del deseo, su escritura alucinante, les sugiere.

Ausencia, es más que una palabra o calificativo para determinar una condición o estado de un ser viviente y moribundo; aquí ausencia es el reconocimiento de un paraíso en desgracia, solo memorable por contener los restos del cuerpo amado, identificable por ser el principio y el fin de una excursión que nos confronta a un eterno retorno de lo que fuera de ella es un acto de contrición:

No me abrumes, ¡oh ciudad!, es el ruego  
de pobre ánima capturada herida (p. 90).

### Placer y riesgo

Con “Plenitud de abismo” (pp. 103-114), poema dividido en cuatro cantos, en los que el ritmo que imponen es el del verso contrito, cuyo vuelo, le permite al sujeto lírico inventariar todo lo que los renunciamentos o los riesgos por y el placer nos convierten en meros testigos, escuchas de quienes al asumirlos, asumen sin duda, el otro lado del espejo; el reverso oscuro, inexplicablemente luminoso de la escritura:

¿Quién se atrevió a decir  
hasta aquí los placeres, desde esta línea el pecado,  
la insondable caída? (p. 105).

Sin que este ahondar, que a la vez es un viaje plúmbeo a todos los abismos que la otra carne, la que camuflan las buenas y siempre adocenadas conciencias de la sociedad burguesa de ayer y la no menos displicente e hipócrita de hoy, no ha dejado de

considerar como parte de sus dictámenes y condenas; no tanto porque desde el poder descarado sus voceros estimen que todo lo que se pronuncie como “torcido” se sugiera inmoral (inmoral porque sucede que es distinto, las posibles voces de los otros), merezca ser refundido en los quintos infiernos.

Contra esas éticas destartaladas, se levanta, como en su hora sucedió con la “palabra edificante” de un Luis Cernuda (citado al inicio como epígrafe por Vallejo) quien no buscaba con esa palabra tan corrosiva e implacable como un puñal, Octavio Paz tiene razón en ello<sup>5</sup>, escandalizar o disparar contra la sociedad con el afán de herirla o reclamarle por su diferencia (la del poeta), si no que con esa palabra, sucede en esta sección del libro, lo que perseguía el español era poner en interdicto lo que de complejo, abismal, tentación de reconocerse y reconocernos, tiene el cuerpo y sus dobles, sus mitos, enigmas y pasiones:

Máscara que me hace bueno  
reverente temor del infinito  
que es nada,  
vacío inventado por dioses  
costilla enferma de orfandad y espanto  
fuego de pasión descubierto. (p. 106).

En esta parte, un texto que estremece por lo logrado de su ensamblaje, la combinatoria de denuncia, requisitoria conciencial y grito, así como revelación, es el poema “3” (pp. 109-112). Escritura de un “mundo lapidado”, pero a la vez conciencia quebrada, ecléctica máscara que se rompe y rearma, conforme la búsqueda de una verdad que no implica ni se explica porque sea búsqueda aislada, particular, si no por ser verdad o renuncia del rostro prohibido que todos ocultamos y llevamos dentro.

Asunción lúdica, travestida, de una y múltiples voces; pluralidad de un yo que expresa las reglas de esas otras formas de ser de quienes, desde el glamour de su moral minada se jactan de su condición de inefables, impolutos; así como de los que huyen piadosamente de los espejos que los parten a fuego lento. Poética y claves de un mundo heteróclito, voraz, que conjuga historia y presente desde las ruinas, desde el desparpajo de un ahora (el lenguaje y el ritmo de este monólogo es el del látigo) que se muestra desquiciante, insensible e intolerante como otros tiempos; poética de una marginalidad que es transgresora por lo que tiene de disolvente y no de queja:

He sido lo que se habla en voz baja, lo que está prohibido para menores  
lo que se acepta bajo la mesa, lo que se compra a hurtadillas  
muchacha adolescente de espectáculo nudista en Bangkok  
inmigrante travestido en el Bosque de Bologna  
jinetera comunista en las noches del malecón de La Habana  
acompañante de ejecutivos de una agencia de Dupont Circle  
mulatillo que deambula madrugadas por las playas de Río  
VIH positivo aprendiz de masajista amante del alcalde en pueblo chico

Soy  
el mundo lapidado  
por los que arrojaron con rabia las primeras  
pedras (pp. 111-112).

---

<sup>5</sup> Cfr., Octavio Paz, “Luis Cernuda: la palabra edificante”, en *Cuadrivio*, Barcelona, Seix Barral, 1991, pp. 115-139.

## Del otro Cantar

En “Cantar de mis cantares” (pp. 115-134), que parodia el texto bíblico —uno de los primeros y más preciosos poemas eróticos de todos los tiempos occidentales—, hay una variante sustancial a nivel no solo tonal o de manejo de recursos: el amado es quien invoca a su huerto a la amada, una “morena y encendida como la melaza del trapiche” (p. 119).

En este “Cantar”, los cuerpos no solo se llaman desde y por el deseo, sucede que lo han transgredido, por tanto lo han trascendido, al lograr que su cópula sea el abrazo, celebración, fiesta, muerte sin fin de dos que se funden; encuentro en el que olvido y memoria dan paso a la penetración y compenetración, conjunción que deviene, dentro de esa resonancia bíblica, “una sola carne”:

¡Celebremos la miel borracha de los cuerpos!  
Penétrame, varón, que en la fuerza erguida de tu anhelo  
viaja la Escritura Sagrada de tu carne en mi carne. (p. 134).

Sí, lo sagrado se reconoce en lo profano, en la confrontación de dos cuerpos que han atravesado por todas las pruebas, e incluso han huido, han superado los escombros de una historia en la que contemplarse era anclarse a un pasado de muertes y fantasmas que no les permitiría prolongar, explorar toda esa geografía inhóspita, vital, que el deseo ha trastocado en amor. Lo sagrado de la escritura no reside en esa legitimación que el poder ha convertido en frontera, límite, prisión de todas las pasiones, si no que se reinventa en la cotidianidad, liturgia, que los cuerpos celebran entre gallos y media noche, al filo de lo no permitido. Celebración que continúa —suerte de epílogo involuntario—, pero a la vez puerta abierta que nos propone este *Cántico* con “Sentido del vacío” (pp. 135-148).

La deconstrucción de lo que de denotativo podría tener el título de este trance del *Cántico*, se desvirtúa con la pregunta conque inicia este viaje circular que parecería tener, contener, su respuesta:

¡Eres en mi Ser, Oriana,  
el sentido del vacío que lo complementa! (p. 148).

Oriana no es un fantasma (¿lo es?), tampoco un cuerpo por nombrar o que se redescubre. Oriana es la noche que acosa, el chirrido de una soledad que contiene una pluralidad de invocaciones y exilios, propios de un tiempo resquebrajado. Oriana es una confesión que vuelve a recorrer los vericuetos y bosques revisitados y develados del amor y la soledad, pero que en esta ocasión, su tono, su dirección, su escritura, es otra, distinta, porque esa Oriana habita un tiempo y unas constantes que son las de todo un Constantino, la de todos los amantes, que saben que la única posibilidad de fijarla, seguirla en la eternidad (desafío de caballero andante del siglo virtual) es a través de una palabra que la nombre, pero a la vez la sepa parte de una memoria, de una herida que brama, de un olvido que deviene escritura sagrada e impostergable.